乐　问——中国传统音乐历代疑案百题

（下）

●黄 翔 鹏

四十、汉魏声曲折，记谱之术？何据可言汉有琴徽而藉传琴曲？

对音乐的曲调、节拍作记录，并使之成为读唱、读奏所本，可能是从中唐以后才渐以“乐谱”之字作为专名的（前有第二十问，后接第五十一问）。

记谱问题，先秦只有卫灵公喜爱“濮上之乐”令师涓“听而写之”，师涓“听而写之”，师旷“因静坐抚琴而写之”之事，未足成为制谱的证明。

到汉初已有作曲的记载，除“鲁薛击鼓之节”外，再也没有确凿的材料了。至于“乐家制氏”所纪就很难说是口传心授，还是写定了的乐谱。

五代和清朝，曾经有人相信那是乐谱的，《四库全书总目》三十八论“乐经”曾说：“大抵乐之纲目具于《礼》，其歌词具于《诗》，其铿锵鼓舞则传在伶官，汉初制所记盖其遗谱，非别有一经为圣人手定也。”五代时有人说制氏所记的就是鲁鼓、薛鼓之节，所以是“鼓舞”（《旧五代史·乐志下》“张昭乐议”）。

问题在于古希腊有碑刻谱，中国先秦为什么不能产生记谱方法呢？因为它的特殊历史条件是不能为盲乐师所用吗？今天既知曾侯乙钟铭，就知道很容易有谱 的，如果原因确在乐师无视于谱，那么秦汉以后的新的历史条件应该为明眼人创制乐谱了。

“声曲折”是乐谱吗？如果是一种乐谱，那么它是曲线谱呢？还是用文字描写的“声曲折”？此外还有没有其他形式的乐谱呢？我们已知南北朝末期有了用琴徽徽分记谱的《幽兰》曲，那么这种乐谱只能产生在将近隋代之时吗？两汉间有没有根据七弦琴徽位来为琴曲记谱的可能呢？

【文献】

《礼记·投壶》：鼓：○□○○□□○□○○□。半，○□○□○○○□……鲁鼓……薛鼓（郑注：此鲁薛击鼓之节也。圆者击鼙，方者击鼓……）取半以下为投壶礼，尽用之为射礼。（……）司射、庭长、及冠士立者皆属宾党，乐及使者、童子皆属主党（庭长：司正也。使者，主人所使荐羞者。乐人，国子能为乐者。此皆与於投壶。……）……鲁鼓……半……薛鼓……半……

《汉书·礼乐志》：汉兴，乐家有制氏，以雅乐声律世世在大乐官，但能纪其铿锵鼓舞，而

不能言其义（同出于第二十九问材料）。

《汉书·艺文志》：

《河南周歌诗》七篇。

《河南周歌声曲折》七篇。

《周谣歌诗》七十五篇。

《周谣歌诗声曲折》七十五篇。

桓谭《新论》：黄门工鼓琴者，有任其卿。虞长倩能传其度数、妙曲、遗声。

《魏书·乐志》：太乐令崔九龙言於太常卿祖莹曰："声有七声，调有七调，以今七调，合之七律，起于黄钟，终于仲吕，今古杂曲，随调举之，将五百曲。恐诸曲名后致亡失，今辄条记，存之于乐府（黄按：今古杂曲：按乐调系统作了整理）。莹依而上之。九龙所录，或雅或郑，至于谣俗四夷杂歌，但记其声折而已。"（黄按："谣俗四夷杂歌"只是记了曲调走向，或记了谱？）

《晋书·乐志》：永嘉之乱……江左初立宗庙，尚书下太党祭祀所用乐名。太常贺循答云：……宫悬在庭、琴瑟在堂，八音迭奏、雅乐并作，登歌下管、各有常咏，周人之旧也。自汉世以来，依仿此礼，自造新诗而已。旧京荒废，今既散亡，音韵曲折又无识者，则于今难以意言。

《随书·音乐志》：（牛弘奏议）：故知乐名虽随代而改，声韵曲折，理应常遇（黄按：名予改而曲调常同）。

【研讨】

萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》第51页（黄按："声词杂写"问题）。

刘再生《"声曲折"之我见》（《中国音乐学》1990年第1期）

四十一、乐府"乖应"，太乐"并戾"，郑译别三声，岂雅清有异焉？

隋初的音乐文化背景能说北方是胡戎之伎，而南方羌胡乐的盛行却是华夏正声吗？这和音阶有关吗？郑译乐议的本义能说是太乐与乐府，雅乐与清乐各用不同的音阶吗？"三声并戾"是什么意思？"华言"是什么？

【文献】

《南齐书·本纪一·高帝上》：太祖密谋废立。五年七月戊子，帝微行出北湖，常单马先走，羽仪禁卫随后追之，于堤塘相蹈藉，左右张互儿马坠湖，帝怒，取马置光明亭前，自驰骑刺杀之，因共屠割，与左右作羌胡伎为乐。

《南齐书·本纪四·郁林王》：在世祖丧，哭泣竟，入后宫，尝列胡妓二部夹阁迎奏。

《南齐书·本纪七·乐昏侯》：高郭之内，设部伍羽仪，复有数部，皆奏鼓吹、羌胡乐、鼓角横吹。

《南史·齐本纪下》：日夜於后堂戏马，鼓噪为乐。合夕，便击金鼓吹角，令左右数百人叫，杂以羌胡横吹诸伎。

《南齐书·乐志》：（同第三十问）

《隋书·音乐中》：（同第二十三问）

《隋书·音乐中》：珽因采魏安丰王延明及信都芳等所著《乐说》，而定正声，始具宫悬之

器，仍杂西凉之曲，乐名《广成》，而舞不立号，所谓“洛阳旧乐”者也。武成之时，始定四郊、宗庙、三朝之乐（黄按：郑译所见太乐乐府之音律也）。

【研讨】

杨荫浏《中国古代音乐史稿》第十九章“音乐理论和音乐思想”（一、音乐理论的几个方面）。人民音乐出版社，1981 年。

沈知白《中国古代音乐史纲要》“南北朝、隋唐时代”——乐器与乐制。上海文艺出版社，1982 年。

黎英海《汉族调式及其和声》第三章“七声音阶、七声调式”。上海文艺出版社，1959 年。

夏野《燕乐音阶与“八音之乐”》（《音乐探索》1990 年第 2 期）

黄翔鹏《“八音之乐”索隐（上）》（《音乐艺术》1982 年第 4 期，另载《溯流探源——中国传统音乐研究》。人民音乐出版社 1993 年版），《“八音之乐”索隐（下）——从中、西宫廷禁令看隋代“八音之乐”的名与实》（载《溯流探源》）

黄按：关也维的观点源自潘怀素。

四十二、金石正律，琴调清商，何由遗响而在眉户秦腔？

汉魏以来七弦琴的清商调调弦法，魏晋以来太乐乐府钟磬的“清商音律”在隋唐音乐中心地区流传至今的眉户、秦腔等地方音乐中留下了什么印记？

四十三、白姓龟兹，汉唐孔道；吞吐夫东西，容汇万端：突厥？波斯？月氏？天竺？别乐何三种，夫焉辨厥调？

三种龟兹乐是怎样在历史上形成的？它们在乐调问题上有无具体差别？太常刻石为什么独独对角调不列“时号”？这个问题与龟兹乐的复杂情况有无联系？

隋唐龟兹乐在中土的传播者如苏祗婆等多有突厥系的文化背景，看得出来当时或在更古的年代中他们久已接受有“华言”的音乐理论知识。同一个文化背景下的突厥人、学者法拉比在相当于晚唐到五代期间创建的阿剌伯乐调理论与此有无联系？他的律学知识只是来自希腊吗？他的兼用正律与变律的十七律理论为什么只能从希腊理论中间按推论而出，而却可从京房正变律体系中找到相同原则呢？

从隋唐以前的古龟兹乐到宋元以后的维吾尔音乐，从古波斯在近世的阿剌伯音乐，这其间是否会有许多我们至今未能认识的古今联系与东、西文化联系呢？（参第四十三问）

黄按：龟兹应即小月氏，而阿史那则为乌孙后裔，龟兹盖为印度系、波斯阿剌伯系、华夏系东方三大音乐文化汇萃之焦点与传流枢纽。

北齐（569）年时仪同三司安吐根，本安息胡人，安等在朝时与祖珽同列，安息焉得不传京房律？

齐朝最西，无论其为乌兹别克故地，或在阿富汗境内，都属突厥系或波斯系的阿剌伯音乐。

土龟兹在库车，小月氏之乐之孑遗与古印度有关，西国即变龟兹声为之的秦汉伎，在河西走廊一带。

唐代中国与波斯、阿剌伯的交往极多。无论从西北丝路和海上通尔州的丝路而言都有频繁的交流。但一般的丝路学者论及波斯、阿剌伯文化时无论讨论到萨珊—萨满王朝的或突厥系的文化时，只提到希腊—阿剌伯的文化联系，而从来不讲中国—阿剌伯的联系。反映在乐

器—乐律史上，我们怎样看待其间的关系呢？

阿剌伯的十七律理论创自晚唐五代间的法拉比，而继起者为（相当于）北宋时的阿维森内，论者历来把它看作是来自毕达哥拉斯音阶论的希腊—阿剌伯音乐理论。只有岸边成雄提到了它和西汉京房律的相近之处。他的说法有道理吗？

龟兹乐调和阿剌伯古代音乐有没有一定联系？

【文献】

《资治通鉴》卷一百七十：

（569 年），仪同三司安吐司曰“臣本商胡，安吐司，本安息胡人。天平初，柔然主使至晋阳，吐根密启柔然情状，高欢因为之备，柔然入掠，无获而返。其后欢与柔然和亲，结成婚媾，皆吐根为行人。既而归欢，由是见亲持。得在诸贵行末，既受厚恩，岂敢惜死！不出士开，朝野不定。”

［明］胡震亨《唐音癸签·乐通四》“总论”：

吴莱　马端临云：随、唐燕乐，西戎之乐居大半。郑夹（漈）以为音未有不自西出，此固一说。愚则以为自晋氏南迁之后，戎狄乱华，如苻氏出于羌也，皆西戎也，亦既奄有中原，而以议礼制度自诡。及张氏据河右，独能得华夏之旧音。继以吕光、秃发、沮渠之属，又皆西戎也。盖华夏之乐，流入于西戎；西戎之乐，混入于华夏，自此始矣。隋既混一，合南北之乐，而为七部伎，所谓清商三调者，本中华之乐，晋室播迁，而入于凉州；张氏亡而入于秦；姚氏亡而入于江南；陈亡而复科北：其转折如此。则其初固本不尽出西戎也，要不可不辨。

【研讨】

赵维平《历史上的龟兹乐与新疆十二木卡姆》（《音乐研究》1988 年第 3 期）

周菁葆《维吾尔与伊斯兰诸国的古典音乐比较》（《中国音乐学》1988 年第 1 期）

周吉《试论纳瓦木卡姆的结构》（《新疆艺术》1988 年第 1 期）

四十四、白苏祗婆，何为汉名？所传七调，源、流焉辨？

龟兹乐调是七调碑的翻版吗？苏祗婆有没有汉化的名字？有几种说法？作为土龟兹的代表，他传的乐调理论与印度七调碑的关系如何？能看出音阶结构的差别吗？

Pancan 的位置有什么不同？从而可以看出什么问题？（参第六十三问——《辽史》）

第史公主有没有把琴五调传到龟兹去？（参第二十五、第二十七问）

在太常刻石中，为什么黄钟宫和林钟角，太簇角皆无“时号”？

【文献】

《隋书·音乐中》：旦者则谓均也。

【研讨】

林谦三：《隋唐燕乐调研究》第三节“苏祗婆七调之原调”引 Kudimiyamalai 七调碑文（《燕乐三书》，第 135 页，黑龙江人民出版社，1986 年）

四十五、沙侯加滥，新声应；宫声不返，《安公子》之属欤？

隋代有“应调大吕”吗？怎样看待“八音之乐”？安公子宫声（$^{\flat}$E）往而不返（E），作为歇指调和应声调的关系如何？龟兹角调的八声、九声与此声关系如何？“郑译乐议”华言的“应和声”与此有关吗？

黄按："应和声"是七宫之"中吕宫"，中吕为和。郑译以新音阶的观点视作变徵，在万宝常则为应调大吕。

四十六、哑钟五枚，何以鸣之？文收吹律，焉择彼十二？

唐代为什么能做到五个"哑钟"都用上了？祖孝孙和张文收是怎样"吹律听声"来定十二钟的？唐代律法自祖孝孙定律起定十二正律，为什么不传律数？祖氏家学为什么先讲正变体系，而终于限用十二律？徐景安讲唐代俗乐调为什么强调"京房参定，荀勖推成"？（与第三十八、第三十九问相关连。）

四十七、太常刻石，调名及半；何《泰律》之言，上追西凉、清商？及乐调名，咸应时号；何角调新变而失厥胡名？

天宝十三载的太常刻石仅涉及二十八调的半数调名，俗乐调的完整著录要到晚唐徐景安、段安节的著作中才开始出现，而葛见尧《泰律》"徵不立调，西凉之制；夹钟为宫，清商之余"意思却是这种乐调的形成远肇南北朝间。徐景安更说"京房参定，荀勖推成"，把它上推到两汉魏晋。这应如何来看待二十八调的形成年代呢？（参第二十五、三十一问）

黄按：此题应提出岸边成雄"二十八调成立年代之论"，及东川清一据岸边之论所说日本雅乐全都传于天宝十四年前之论。而此题涉及中、日文化交流问题之处和最后解决则应有待于"第六十七问"。

清商传统见于吕才尺八。

【文献】

《旧唐书·吕才传》：魏徵又盛称才学术之妙。徵曰："才能为尺十二枚，尺八长短不同各应律管，无不谐韵。"太宗即征才，令直弘文馆。

明葛见尧《泰律》，参岸边成雄《唐俗乐调研究》（王小盾、秦序译），中国艺术研究院音乐研究所油印本，第 97 页，1987 年。

东川清一：《关于"调"（关鼎论文读后）》（《广州音乐学院学报》1983 年第 3 期）

四十八、大曲宫调，何以贯之？

大曲本身已有联套的宫调原则，传之后世有诸宫调是怎么回事？（见第七十四问）再传之南北曲，又有元曲每折"一宫到底"的联套原则，这又是怎么回事？

以龟兹乐为代表的西北各民族传统音乐在这方面与汉魏大曲、隋唐大曲，直至今传南北曲的联套原则有一致性吗？（黄按：需不需要就此研究十二木卡姆、伊犁传统套歌的联套原则？）

隋唐俗乐大曲的继承者——宋元戏曲音乐按二十八调分"宫调"，每折在一个宫调之内，那么，随唐大曲每曲是否也在一个宫调之内？

对太常刻石中《破阵乐》兼列于五商调，《九真》兼列于太簇宫、林钟宫，《倾杯乐》兼列于黄钟商、中吕商，《太平乐》兼列于中吕商、南吕商将作如何解释？

原为：元杂剧分旦本末本，一折由一角主唱及其联套原则都直接源自诸宫调吗？据《夷坚志》诸宫调早期用鼓、板、笛伴奏《水浒》定白秀英却是出自击拍扳，旁有弦索伴奏，那是后来改的吗？

联套原则在调性关系上是"一均到底"，不允许犯调的，那么怎样解释"诸宫"二字呢？

黄按：从太常刻石、《教坊记》、《乐府杂录》，以至宋代讨论唐乐的追记看，唐大曲都属

一定宫调。隋唐俗乐大曲的前驱——魏晋清商大曲，按瑟、清、平分调每首大曲从头到尾在一调（均）之中。

【研讨】

《新疆伊犁维吾尔民歌》，人民音乐出版社，1979年。

四十九、“均”字多义，何以别之？（何代始之？）

两杖鼓是定音鼓吗？“声中太簇一均”是什么意思？龟兹乐与羯鼓曲不可分，那么龟兹乐只有一均，不能旋宫吗？或者说龟兹乐只能同主音旋宫吗？

徐景安《乐书》讲“均”字，杨收讲“均”字，郑译“乐议”讲“旦者则谓均也”，《新唐书》讲骠国乐“五曲律应黄钟两均，一黄钟商伊越调，一林钟商小植调”，前引羯鼓“声中太簇一均”，它们的实质涵义相同吗？

上承第七、第八问。

【文献】

《乐书要录》卷第五“论二变义”：夫七声者兆於冥昧、出於自然，理乃天生，匪由人造……未有不用变声能成音调者也。故知二变者，宫徵之润色，五音之盐梅也。变声之充实五音，亦犹晕色之发挥五彩。

黄按：七声成均。“润色”可理解为外加装饰，“盐梅”则已成气、味性质之改变。

五十、楚、侧二调，孰见于论？何曲可考，而唐乐有证？

唐初的李善何所见沈约《宋书》全刊了清、平、瑟、楚、侧各调？为什么他又说：“然今三调，盖清、平、侧也”？为什么《旧唐书》刘煦叙清商乐讲平、清、瑟三调而不及楚调，而《新唐书》欧阳修却讲楚调而不及瑟调？为什么沈括《梦溪笔谈》也像李善一样只讲“清、平、侧”，而南宋的郭茂倩却讲“清、平、瑟、楚、侧”？郭茂倩引用《旧唐书》的话应标点引号至“汉世谓之三调”为止呢？还是他见到的本子又要多出“侧调生于楚调”的论断？

侧调看来是唐人熟知之调？唐人似乎只知古人有瑟调而不知当代所存之乐孰为瑟调？

明代蒋克谦编《琴书大全》引用过唐人赵惟则的话说：“《东武》、《太山》，声和清、侧”。这是当时琴家犹传的曲子，知道什么是侧调，而且《伊州》就是侧调（看来《释楚商》论侧调有错）。当时的琴曲《离骚》已知是楚调，那么“侧调生于楚调”之说真是唐人的认识吗？我们又怎样看待南宋姜白石论侧调的观点，怎样看待南宋王灼《碧鸡漫志》讲的侧商“即借尺字杀”呢？

唐人说出了“唯琴工犹传楚汉旧声”，唐人又说出了“侧调生於楚调”的话，那么，楚商、侧商二调在唐代所传琴曲中能有确实的乐例吗？我们还能找到哪些证据可以断定是唐代音乐，或至少是唐代遗音的曲例？

上承第二十六问，下连第六十五问。

【文献】

《白石道人歌曲》卷一“侧商小序”：琴七弦散声具宫、商、角、徵、羽者为正弄，慢角、清商、宫调、慢宫、黄钟调是也；加变宫、变徵为散声者，曰侧弄，侧楚、侧蜀、侧商是也。侧商之调久亡。唐人诗：“侧商调里唱《伊州》。”予以此语寻之，《伊州》大食调，黄钟律法之商，乃以慢角转弦取变宫、变徵散声。此调甚流美也。盖慢角调乃黄钟之正，侧商乃黄钟

之侧。它言侧者同此，然非三代之声，乃汉燕乐耳。予既得此调，因制弦品法并《古怨》。

《碧鸡漫志》卷第三：王建宫诗云："侧商调里唱《伊州》。"林钟商，今夷则商也，管色谱以凡字杀；若侧商，即借尺字杀。

五十一、幡绰、僧孺，散板？无谱？宁王执卷，龟兹工尺？

盛唐时，黄幡绰是个制谱专家，他宣称拍板无谱。晚唐时，牛僧儒说"拍即乐句"，那么唐代以前的音乐都是散板的么？有人据此认为直到南宋姜白石的音乐都只能是一字一音的，这个说法对吗？

工尺谱是来源于"龟兹乐谱"吗？隋唐时"乐谱"二字应作何解？（上承第四十问）

黄按：白石谱应该有节拍划分吗？白石谱的音高问题。

【研讨】

张林《〈宋·姜白石创作歌曲研究〉的谬误》（《音乐研究》1987 年第 2 期）

肖人伍《古谱学与古谱唱奏学》（《中国音乐》1989 年第 4 期）

黎蔷《西域古乐谱》（《交响》1990 年第 1 期）

王凤桐、张林与庄永平文讨论均拍、拍眼问题（与敦煌谱）（《音乐艺术》1993 年第 1 期）

五十二、厥萌在初，唐律何来？"左方"黄钟，昌为羽调？

唐乐的黄钟标准可以考证吗？北周铁尺律即隋唐黄钟律与万宝常水尺律，律高都可考证吗？可以证明隋唐清商部的水调（歇指调）调头即用此一水尺律的律高标准为据吗？

原为：宋代传入朝鲜的左方乐与日本唐乐关系如何？日本唐乐中是否混杂有唐代音乐与宋代唐人之乐？

黄按：据日本所传"唐乐"黄钟实为"黄钟羽"调头而律高为 a 说来，"黄钟宫"调头 c，即证郑译乐议所论"今乐府黄钟，乃以林钟为调首，……清乐黄钟宫小吕为变徵"等误，可知隋清商乐"黄钟宫"是如下音阶：

林	南	无	黄	太	姑	仲
c	d	♭e	f	g	a	♭b
c		e	♯f			b
黄钟宫						

已知北周前律即汉末蔡邕铜龠律，已知隋唐万宝常水尺律基本上可合汉魏此一清商律调高。

五十三、尉迟"银字"，孰胜王麻？弦、笙、中管，孰应八四？

怎样理解《乐府杂录》所说的二十八调在"琵琶八十四调"中的位置？是否意味存在着三种不同的二十八调调高系列？

银字高管又是一种什么样的调高体系？什么叫"何必高般涉调也！即自取银字管於平般涉调吹之"？

贺怀智说："琵琶八十四调，内黄、太、林、三声弦中弹不出，歌管色定弦"，何解？

黄按：此语无法用 12 律×7 调＝84 来理解。所谓 84－3＝81 不可死解是俗乐艺人的说法？

俗乐艺人心目中的律是调头，如高般涉＝C。

是28调头×3＝84，去掉♯F＝高平调，♯C＝?，♯G＝? 就是81调了。

宫、商、角、羽四调怎能在十二均中形成84调? 七均，每均四调（式）能构成84调吗? 还是四均每均七调＝28；3×28＝84?

五十四、《杂录》运次，孰能解之?

《乐府杂录》的“运次”是何涵义?《新唐书·礼乐志》、《辽史·乐志》与此三种著录运次不同，能够说明什么问题? 特别就“角调”而言可以看出什么差别?

黄按：28调就是28运之义（非调式之义）。3×28运＝84调。这是为什么隋唐始有84调之说的原因（以前是60调——非运之概念）。晋人的三宫二十一变是均中之声（非调，非运）；三宫十五调是均中之调（调式，今人概念）；均中七运（非声，非调式）。

五十五、韦皋“五均”，宫、商、角、羽，何有徵调，而华夷兼采?

为什么新、旧唐书记载韦皋五均的详略大不相同? 是不是因为刘熙见过唐乐（为晋送乐去辽），因而读得懂五均谱。而欧阳等按自己对俗乐调的理解却会以为它繁复无当、语无伦次。岂此之故耶? 可以按琴五调的调弦法来理解韦皋五宫吗? 唐人的琴五调之知识，可否成为《左传·昭元年》“五降”说的“割注”之来源? 从割注的内容、文字风格可以这样判断吗?

从苏祇婆的龟兹“五旦”、韦皋“五宫”、《辽史》“四旦”、《乐府杂录》平、上、去、入“四调”看来，隋唐俗乐二十八调有可能是宋人所理解的“七宫各四调”那样一种乐律系统吗?（参第二十五、四十九、五十九问）

【研讨】

何昌林《苏祇婆的“五旦”理论》(《新疆艺术》1984年第1期)

黄按：他认为从先秦五降、《淮南子》一律生五音到龟兹五旦都是同主音五宫。

五十六、平、上、去、入，上平为徵；宫、商为“均”，抑为其“声”?

“用宫、商、角、羽，并分平、上、去、入四声”是什么意思? 如果难解，那么《隋书·音乐志》所引的《乐纬》“宫为君、商为臣，君臣皆尊，各置一副”也只能同样认为不可解吗?

宋人把“加十四而悬十六”解释成“十二律四清声”，对吗?

“其徵音有其声，无其调”“上平声调为徵声”是什么意思呢? 如属可解，那么能够进一步解释“宫逐羽音，商角同用”? 王光祈说前四字《国语》有之，确否?

【文献】

《国语·周语下》：夫宫，音之主也，第以及羽。

【研讨】

王光祈：《中国音乐史》第二章　律的起源

五十七、荀勖“清角”，“宫”非音主；隋唐七音，孰正其名?

如果魏晋间荀勖三调对同均三宫还不曾明确清商音阶的“音主”为宫，那么唐代已在理论上正式予以确定了吗? 有什么文献为证呢? 它在二十八调理论中也有明确反映吗?

苏祇婆	鸡识为首		沙腊为和		娑陀为平（闰）	
合清商	黄　太	……	仲	林	南	
乐　府	林　南　应……		黄	太	姑	

五十八、“九部”“十部”，下衍宋、元；何南北曲之不见胡夷踪迹？

龟兹乐在唐代的盛行使许多文人惊呼胡音乱华，这是事实吗？如果是事实，为什么我们从二十八调音乐的直接继承者——元明南北曲音乐中看不到任何痕迹呢？

黄按：阴法鲁先生讲课提到：“解放前有些文章说那时的音乐完全胡化了。我们看七部乐、九部乐是表演节目的节目单，而并不能把它当做我全部的音乐。列出它们有政治目的，表示它们从属中央。”

【研讨】

黄翔鹏：《两宋胡夷里巷遗音初探》（《中国文化》第4辑，1991年8月）

五十九、南唐《霓裳》，何失传？五代乐调，何穿凿而不明？

五代时期为什么许多名曲失传？《乐苑》为什么说五代乐工对唐代俗乐调理论已经“穿凿不明”？（参第五十五问）这种“穿凿不明”中是否包含着杨荫浏先生讨论宋代燕乐调“七宫四调”体系时所提到的“宫、调位置的互换”，实即五代以前宫、调名称的名、实关系问题？其历史原因何在？为什么晚唐的公主要上庙会去听杂戏？（社会历史、恩主问题皆入此题。关连第六十一、六十二问。）

【文献】

《新五代史·崔棁传》：自唐末之乱，礼乐制度亡失已久，棁与御史中丞窦贞固、弄部侍郎张允等草定之。……然礼乐废久，而制作简缪，又继以龟兹部《霓裳法曲》，参乱雅音。其乐工舞郎多教坊伶人、百工商贾、州县避役之人，又无老师良工教习。

《旧五代史·乐志下》：六年春正月，枢密使王朴奉诏详定雅乐十二律旋相为宫之法，并造律准，上之。其奏疏略曰：

“……今详其音，数内三曲即是黄钟宫声（黄按：按八十四调理论亦黄钟为宫之正声调），其余六首错杂诸调（黄按：俗乐调黄钟宫也，五代时已不明），盖传习之误也。”

【研讨】

高德祥：《唐乐西传的若干遗迹》（《敦煌研究》1987年第1期）

六　十、汉、唐乐风，曷无西传？

【研讨】

许苏民论及“中学西渐”的分期、特点及规律，见《学习与探索》1992年第6期。

六十一、大曲既弊于五季，声歌何兴？词学既盛于两宋，元曲何代之？

“依声填词”是一个什么样的历史发展过程？为什么独盛于五代和两宋？怎样看待长短句、杂言歌风的曲子词和“一曲多用”的关系？怎样看待“又一体”？

【文献】

《文心雕龙·乐府第七》：凡乐辞曰诗，诗声回歌，声来被辞，辞繁难节；故陈思称李延年闲于增损古辞，多者则宜减之，明贵约也。

元稹：“在音声者（黄按：有不在音声者），因声以度词，审词以节唱（节、度同义非细微差别义），句度长短之数声韵平上之差，莫不由之准度。”

吴梅《〈词话丛编〉序》：“倚声之学，源于隋之燕乐，三唐导其流，五季所其波，至宋大盛。”

【研讨】

王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌词研究》"一、问题的提出"中涉及"词的起源"问题（中华书局，1997 年）

黄按：六朝而隋唐，多"先诗而后声"；隋唐而五代，渐"先曲而后词"；其间隋唐至五代之际的变化是其关键。

宋词表演重词不重曲，对伎人重色不重艺。

六十二、宋、元寺观，何无伎乐之盛而得传承妙曲？

寺院的保存文化之功，中外同焉，中世纪有一个时期寺院是养乐团的。

智匠（568）；南齐释宝月（863）（齐武帝 482—493 在位）；东川诸梵屈般（《中国大百科全书·民族》，第 540 页）

五台山"笙管乐"；城隍庙"西安鼓乐"；智化寺"京音乐"；苏南十番鼓（为什么称做"梵音"）。

六十三、《辽史》"四旦"，何以识之？

五代之时，唐乐遗声的主要下落如何？《梦溪笔谈》说："唯北狄乐声比教坊下二均，大凡北人衣冠，多用唐俗，此乐疑亦唐之遗声也"，"北狄乐"指铁勒，还是契丹？辽代的雅乐、大乐、散乐与唐乐有无关系？（《辽史·乐志》）北宋上承唐五代而建国，直接继承了唐与否？宋、辽、金、元在中原地区的弦索之乐互有联系吗？与唐乐传统关系如何？我们可不可以从音乐文化历史的如此背景之理解的基础上来认识《辽史·乐志》的四旦问题？辽周的四旦二十八调"大乐"来源于何处？

黄按：《辽史》四旦，原作娑陀旦、鸡识旦、沙识旦、沙侯加滥旦（商调为主的四个位置），邱琼荪校改（沙识）[沙腊]、（沙侯加滥）[般瞻]，吉联抗从其后者。这两种校改对不对？"合理"的校改，必然合实吗？什么叫"旦"？龟兹的"旦"与古印度的"旦"是一致的吗？其间的源、流关系孰先孰后？七调碑的"旦"位与其七调各自的音阶（Grama）是一致的吗？That 与 Grama 之间像中国古代均、宫、调的关系那样已经形成严密的系统了吗？

沙陀力旦位在中吕宫，鸡识旦位在双调，沙识旦位在小石角，般瞻旦位在般涉调。

这四旦是 Kalslka 的四阶，用来为龟兹乐太簇宫（D），太簇商（E），太簇角（♯F）和太簇羽（B）定位的标志，所以：

《新唐书·礼乐志十二》：帝又好羯鼓……盖本戎羯之乐，其音太簇一均。龟兹、高昌、疏勒、天竺部皆用之。

陈旸《乐书·胡部》：龟兹、高昌、疏勒、天竺部之乐也……其声焦杀明烈、合太簇一均……

据林谦三《隋唐燕乐调研究》"Kukimiyamalai 七调"表，印度以 ma 为正声音阶商时的为 Madhyama-grama 这一旦，以它与 Sakja-grama 共列七调，有七个 jati；以 pa 为正声音阶羽音的为 Pancam 旦。

印度的旦位，限用 ma、pa 二位，是"律调名"的定均法，龟兹旦位分散于各阶，是"均调名"的定均法。

【研讨】

林谦三《隋唐燕乐调研究》第三节"苏祗婆七调之原调"

六十四、有宋太常，何用教坊？雅俗分界，黄钟何从？

宋代雅、俗乐的分界和其前有什么不同（包括管理机构、人员、乐曲和音高标准等）？北宋黄钟虽有六次改制，使人目眩心乱，不计那种未曾实践与施改施废者，再略去大晟律虽定而尚未及施行的，可以看作只有一次吗？再不论宫廷乐器的兴、废，只论实践中伎乐所用太常律与教坊律，现在已是可以考定的了吗？

杨荫浏《笙—竽考》（修改"史纲"之说，太常用阮逸律$=f^1$，范镇开元方响黄钟律$=c^1$）改定陈旸记录竽、巢、和三器之时，太常律黄钟应作f^1，改定这三种乐器的相对音高关系都有杰出成绩。

林谦三考定陈旸《乐书》所载十九簧"巢笙"应与正仓院藏俗乐十七管笙相应，并断定巢笙所用为俗乐黄钟律而非雅乐黄钟律标准，也有确凿根据吗？

综合这二者成果，我们能确定宋代巢笙的笙管编排制度取自唐代胡部的有关具体信息吗？

能够以此查证陈旸著书时，熙宁间所定教坊律高吗？也能进一步查证日本正仓院的"唐笙"究属"唐代之笙"还是"唐人之笙"吗？

北宋的竽、巢、和三笙各有不同音域，其制是以巢笙为准，从而扩展低音区、高音区的体制吗？换言之，依据巢笙判定不同时代前后的律高比较问题是可靠的吗？

黄按：熙宁间教坊律改在太常律太簇。

【文献】

沈括《梦溪笔谈·乐律一》：古乐有三调声，谓清调、平调、侧调也。王建诗云："侧商调里唱《伊州》"，是也。今乐部中有"三调乐"，品皆短小，其声噍杀，唯道调小石法曲用之。虽谓之"三调乐"，皆不复辨清、平、侧声，但比他乐特为烦数耳。（九十六条）

《宋史·乐志十七》：钧容直，亦军乐也。……淳化四年，改名钧容直，取钧天之义。初用乐工，同云韶部。大中祥符五年，因鼓工温用之请，增龟兹部，如教坊。其奉天书及四宫观皆用之。……其乐旧奏十六调，凡三十六大曲，鼓笛二十一曲，并他曲甚众。嘉佑二年（黄按：此乐1057年前另有黄钟标准——合），监领内侍言，钧容直与教坊乐并奏，声不谐。诏罢钧容旧十六调，取教坊十七调（黄按：教坊十七调，四十大曲）肄习之，虽间有损益，然其大曲、曲破并急慢诸曲，与教坊颇同矣。

绍兴中，钧容直旧管四百人，杨存中请复收补，权以旧管之半为额。录闻其召募骚扰，降诏止之。及其以应奉有劳，进呈推赏，又申谕止于支赐一次，庶杜其日后希望。绍兴三十年，复诏钧容班可蠲省，令殿司比拟一等班直收顿，内考弱癃疾者放停。教坊所尝援祖宗旧典，点选入教（黄按：说明龟兹部遗留乐工颇有高水平者），虽暂从其请，绍兴三十一年有诏，教坊即日蠲罢，各令自便。

《东京梦华录》卷五"京瓦伎艺"邓之诚注"教坊"：赵升《朝野类要一》：自汉有琵琶、筚篥之后，中国杂用戎夷之声，六朝则又甚焉。唐时并属太常掌之，明皇遂别置为教坊，其女乐则为梨园弟子也。自有《教坊记》所载，本朝增为东西两教坊，又别有化成殿钧容班，中兴以来亦有之。绍兴末，台臣王十朋上章省罢，后有名伶达伎，皆留充德寿宫使臣。自余多隶临安府衙前乐，今虽有教坊之名，隶属修内司教乐所。然遇大宴等，每差衙前乐权充之。不足，则又和雇市人。近年衙前乐已无，教坊旧人多是市井歧路之辈。欲责其知音晓乐，恐难

必也。

周密《武林旧事》“大礼”郊庙、明堂：教坊排立，奏念致语口号讫，乐作，诸军队伍，亦次第鼓吹振作，千乘万骑，如云奔潮涌，四方万姓，如鳞次蚁聚，迤逦入丽正门。教坊排立，再奏致语品号，舞毕，降辇小憩，以俟辨严，登门肆赦。……

“圣节”：

其日候宰执奏事讫，追班，上坐垂拱殿，先引枢密院并管军官上寿东京会为二日，今只并为一日，礼毕，再坐紫宸殿，上公已下分立，候奏班齐，上公诣御床前，躬进御酒，跪致词云：“文武百僚臣某等稽首言：天基令节，圣节名逐朝换臣等不胜大庆，谨上千万岁寿。”下殿再拜。枢密宣答云：“得公等寿酒，与公等内外同庆。”又再拜，教坊乐作，接盏讫，跪起舞蹈如仪。阖门官喝：“不该赴坐官先退。”枢密喝群臣升殿，阖门分引上公已下合赴坐官升殿。第一盏宣视盏，送御酒，歌板色，唱《祝尧龄》，赐百官酒，筚篥起，舞三台，后并准此供进内咸豉。第二盏赐御酒，歌板起中腔，供进杂爆。第三盏歌板唱踏歌，供进肉（鲊）。候内官起茶床，枢密跪奏礼毕，群臣降阶，舞蹈拜退。

（《东京梦华录》外四种，第340页，第348页，上海古典文学出版社，1956年）

【声·谱·图·法】

太常博士沈遵谱曲的“正宫”《醉翁操》。

宋初太常乐用教坊新声的实例《九宫大成》：①无射宫俗呼黄钟宫的《导引》曲　凡调：四；②教坊乐【越调】《清商怨》（大晏）小工：尺

六十五、欲秉唐音，焉得夫合调？何经营改制，不符原来？

周邦彦主大晟乐调，他用的全是大晟调吗？（上承第五十问，下涉第六十八问）

从实践的观点看，宋代的俗乐调有几次改制？改制的目的是何在？

黄按：为了寻找唐代乐调，如高五律、低二律之类，最后找到调头绝对音高：

不知实践者文人：《梦溪笔谈》与《碧鸡漫志》所提的唐宋词乐调名实问题，充分反映出宋人于此之困惑。

只知实践者：教坊则从实践经验上寻找。

不知实践者，理论家：蔡元定则按“证俗失以存古义”的原则。

《景祐乐髓新经》理论提出后到1077年是怎样变动的？欧阳修《新唐书·礼乐志》时（1057——熙宁间）宋人才知道“凡所谓二十八调者，……其宫调乃应夹钟之律。”熙宁以前教坊不存在“歌者难继”问题，为什么1077年在花日新要求低一律？

黄按：因为这时教坊律改制，要把俗乐律与雅乐律分开，要定在太常律黄钟F的夹钟♭A上。沈犄所记不是未定之律，而是改稳了的相当雅律太簇者。

【文献】

蔡桢《词源疏证》卷下：美成虽长於创调之才，然其集中新曲，非尽自度，且其词所注各宫调，亦多非大晟乐府新声。王观堂《清真先生遗事》云：“楼忠简谓先生妙解音律，惟王晦叔《碧鸡漫志》，谓江南某氏者，解音律，时时度曲，周美成与有瓜葛，每得一解，即为制词，故周集中多新声，则集中新曲非尽自度。然顾曲名堂，不能自已。故非不知音者。故先生之词，文字之外，须先味其音律，惟词中所注宫调，不出教坊十八调之外，则其音非大晟乐府之新声，而为隋唐以来

之燕乐，固可知也。今其声虽亡，读其词者，犹觉拗怒之中，自饶和婉，曼声促节，繁会毕宣，清浊抑扬，辘轳交往，两宋之间，一人而已。”观此，则美成词虽新曲非尽自度，其音非大晟乐府新声，究不失为声文并茂之作。玉田谓其於音谱间有未谐，不知何所见而云然，至谓作词者多效其体制，失之软媚而无所取，此则后人不善学之咎也。

六十六、宋、金循迹，“大晟”何调？何历代纷乱而“小工”一统？

大晟律高是 d^1，不是 c^1？甚至据小工调或一种标准说是 $^{\flat}e$？和现存“大晟钟”的测音相符吗？为什么从先秦起历代都不能统一黄钟标准，而宋、元以来却形成了小工调齐一全国的局面？

【研讨】

万依《宋代黄钟的改作及大晟黄钟的影响》（《音乐研究》）1993 年第 1 期

黄按：应写《大晟钟的沧桑（大晟律黄钟考）》驳之

①白石歌以“十二律四清声”证之，低不过黄钟 d^1，高不过夹钟 f^2（个别“谈黄柳”一例 $^{\sharp}f^2$ 是助音，弱拍）。

②流传在东瀛的大晟律是 d^1，见林谦三《隋唐燕乐调研究》。

③小工调考。

六十七、《南宫》“诸调”，合唐几希？何《三五》之远近，皆大晟与熙宁？

日本保存的“唐乐”在多大程度上保存了唐代俗乐二十八调、宋代燕乐二十八调的宫调面目？

公元 842 年的《五弦谱》“大食、大食、平调、越调、黄钟、盘涉”六调子，都是“品弄”吗？能够看得出“品弦法”来吗？

公元 921 年的《南宫琵琶谱》（今存日本宫内厅书陵部藏两种抄本：1. 十四世纪据 1869 年院禅书写本所作抄本。2. 又一〈院禅书写本〉之抄本——岸边师来信答问）。抄本所附 838 年藤原贞敏有跋文的《琵琶诸调子品》是有“品弦法”的吗？

公元 1171 年左右藤原师长的《三五要录》是整理研究以上这些“古传乐谱”材料（据林谦三《敦煌琵琶谱的解读研究》潘译本，第 38 页原注）才有了对于有关各调的调弦法的“解释”吗？前述文献中既无“品弦法”的具体解释，那么藤原师长的“解释”来自何处呢？藤原大体是朱熹同时人物，当时的日本与南宋之间是有海运往来的；通过高丽也有得到“唐乐”（实即宋徽宗所赠大晟乐）乐调知识的机会。否则很难解释林谦三根据《三五要录》所作“唐制”各调琵琶“调弦法”为什么那样符合大晟乐调呢？

林谦三《隋唐燕乐调研究》（《燕乐三书》第 188 页）“由唐所传来的琵琶诸调律，与后世燕乐诸调之律不合，似乎要低五律”之说，是比较那一种“中传日”的“后世燕乐诸调”而言的呢？《隋唐燕乐调研究》所说的这个“后世燕乐诸调”，看来实即同一作者在《敦煌琵琶谱的解读研究》潘译中文本，第 39 页，“近代以来的称呼”、应即见于 1512 年《体源抄》的“乙丑七月甲申二十日壬子大宋乐人魏奇录《六调子品并二十八调子事》”。

魏奇记录的这“六调子品”是宋代哪一个乙丑年的事呢？岸边成雄先生说，他的学长太田昌一郎以为是 1885 年，他自己以为是 1285 年。按林谦三说作为《三五要录》的“后世”看，应该看作 1285 年吗？那时的“大宋乐人”能传去一种黄钟标准高了“五律”的“燕乐调”及

其调弦法吗？

请看日本雅乐的两种十二律音高标准：

壹越	断金	平调	胜绝	下无	双调	凫镜	黄钟	鸾镜	盘涉	神仙	上无
D	♯D	E	F	♯F	G	♯G	A	♯A	B	C	♯C
G	♯G	A	♯A	B	C	♯C	D	♯D	E	F	♯F

研究一下，宋代的“越调”、“平调”……哪一种律高标准在前？哪一种律高标准在后？

最重要的是，林谦三有一句话，他说是：“由唐传来的……诸调律，于后世……不合，似乎要低五律。……近世又恢复了唐制。”是否林谦三把大晟律当作了唐制，却把1885年魏奇所传的北宋教坊律二十八调当作了晚于《三五要录》的、“后世”的东西了？

又者，日本东川清一曾著文说：“日本雅乐调与天宝十四调基本相同，而无后来的十四调，足证日本雅乐调传入的年份于《乐府杂录》成书之前。”此话确吗？

天宝十四年以前，中国俗乐无它调吗？（怎样解释《教坊记》注明是南吕宫的【贺圣朝】以及宋人犹知是南吕宫的【望江南】呢？如果肯定藤原贞敏838年写了《琵琶诸调子品》，那又怎么解释《乐府杂录》以前就有了“仙吕调”、“南吕调”以及其它呢？）

《乐府杂录》成书以后，直到宋代，日本“唐乐”就不曾再向唐土吸收二十八调音乐了吗？

原为：日本保存的“唐乐”在多大程度上保存了唐代俗乐二十八调、宋代燕乐二十八调的宫调面目？

林谦三讨论南宋时日本《三五录要》所载乐调时，认为“在当时商调曾转为宫调”，这在今存的南宋词乐中也是有所反映的吗？是否能说同均三宫的音阶之别逐渐泯灭的情况先于元代已在南宋时有所出现？

原另为：日本贞保亲王921年手写的《南宫琵琶谱》在宫内厅书陵部中存1069年——宋神宗熙宁间抄本，与14世纪抄本，其后所附有《琵琶诸调子品》是11世纪的抄本后所附呢？还是另一抄本后所附呢？岸边成雄说《琵琶诸调子品》的“原本所在”亦不明。它真是藤原贞敏公元838在中国所得传授吗？还是11世纪以后所传呢？

林谦三在《敦煌琵琶谱的解读研究》（第38页）中公布的“诸调子品”叫做琵琶二十八调，它的名称为什么与段安节或《新唐书》、《辽史》的记载不相符合？

①壹越调　沙陀调　双调　平调　大食调　小食调
道　调　黄钟调　水调　万涉调　仙女调　南吕调

②壹越上调？大黄钟调？乞食调？

③风音调　反风音调　林钟调　清　调　杀孔调
难　调　仙鹤调　高仙调　凤凰调　鸳鸯调
玉神调　碧玉调　啄木调

而“传到日本”的就像《三五要录》上所记的，把理论上的和实用的加起来，……实际

所用的调弦列示如：（整理者按：此处未列出图式。）

六十八、唐重调头，宋认均首；何正、旁、偏、侧，而屡变其说？

唐乐是认调头的，为什么宋词乐调却常常只认均首而允许灵活处理杀声？为什么宋人解释“正、旁、偏、侧”“虽与古法不同，推之亦皆有理”，而陈旸、沈括、姜夔皆不相同？为什么姜夔不承认唐人《乐书》之说？到张炎时又讲“结声正讹”了呢？（上涉第六十五问）

黄按：何昌林认为《事林广记·乐星图谱》是宋人将“燕乐一宫四调变成一宫七调了”。（《音乐论丛》[六]《燕乐二十八调之迷》，第 58 页，人民音乐出版社，1987 年）

六十九、心能吹竹，便得“过腔”，夫何“鬲指”之繁难能简？

黄庭坚所说“鬲指声”应作何解释？

黄按：北宋已见用横笛主奏之证（金墓砖雕）。

七　十、同均三宫，宋人知之？转高调为宫，岂先元混之？

黄按：六十调与一百八十调，“外则为犯”入问。

七十一、黜勾用上，何分上下？

工尺谱按朱权的说法是来自《笛色谱》，那么元以后的“笛色谱”是从固定名改首调工尺七调这样废除了勾字的吗？

原为：元以后“黜勾用上”是何原因？这和宋元以来渐渐通行变宫音的首调唱名法有关吗？为什么宋、元以后，古传的固定唱名法却渐被废弃了呢？“黜勾用上”与首调唱名和元以后独尊下徵调音阶而乙、凡字不分上、下有关吗？

商变徵临时作低半音的处理是南宋已经发生的倾向吗？在今存古老乐谱中，高凡于元明以后的转写中一般都失落勾字了吗？不论固定或首调唱名都如此吗？

黄按：首调的流行，模糊了宫调谱的上、下字之分，干涉也模糊了同均异宫（四、七级）二变的上下之分。

已知“黜勾用上”是元代发生的情况，据朱权在明代尚能见到的材料，可以知道近世工尺谱称“笛色”，应可祖述“唐笛色谱”是从唐宋笛谱发展来的。“黜勾用上”是改用首调体制在一定宫系中不需再分上、下字的结果，那么这种首调的调名系统，应该是宋以来即已蕴酿，而在元代及其以后逐渐定制的了。

据此，可以认识到，近世工尺七调的几种首调调名体系应该产生自宋、元，或竟包含明、清以来的不同历史时期。

已知的：①以一定调的“工”字，应正宫调各音级而定名（民间称“正工调”，《中国音乐词典》第 502 页）；②以一定调的“五”字，应正宫调各音级而定名；③以一定调的“工”字应小工调各音级而定名（②③两者方法虽异而名、实皆同）。

这几种方法的产生，除了和流行首调方法的历史条件有关外，和产生之时的黄钟标准有关吗？和当时习惯上使用什么样的音阶有关吗？（即均、宫关系问题）其中第一种，即现代已经几乎绝迹不用的方法，可能是最早过时了的方法吗？依据上述种种分析，对这三种方法可以估计出产生的先后阶段及其历史条件吗？

现代民间广泛流行的第三种，而清宫中训练国工所用的方法（据 1990 年底在历史博物馆等出的“字调定弦尺”，却是以正宫调为标准的第二种），这可以说明什么问题呢？

1992.6.6.考虑：上字作勾非起于元，而是大行于元，盖九孔管由唐入宋之时，已面临“声器浸殊”境遇。勾字在八孔管上实际是用“上”字孔控制而发“勾”音（大约是艺人以用倍四管为便之故），影响及于写谱习惯，遂成“上字作勾”。由宋及元以致积久难辨上、勾之别矣。

七十二、首调工尺，孰使行之？

从张炎《词源》看：工尺七调能在十二均中奏出八十四调的三十五韵吗？（关连第八十三、八十九问，南北曲；第四十一问之发展。）

【文献】

王世贞《曲藻》：北力在弦，南力在板（黄按：才子之说，非学人之说）。

七十三、琵琶调弦法的改变与品位之设有何关系？这种改变是在宋元之间发生的吗？它对琵琶艺术实践的影响如何？《琵琶行》中“大珠小珠落玉盘”的效果和元代杨元孚“弹出天鹅避海青”的绞弦卷法，与定弦法及品位的设置有无可能性的关系？宋代已经开始在四相之外渐增品柱，但十一至十三品琵琶是何时出现的？曲项琵琶的艺术进入高峰是元明间的事吗？弦索乐器……

七十四、词、曲牌子所用乐调在元、明成书的曲集如《太和正音谱》等谱本中反而不同于南宋，而同于北宋教坊律甚至是北宋太常律，这是何故？

北杂剧与元曲的联套原则是由诸宫调开其先河的罢？这岂非存在着根本矛盾吗？（上应第四十八问）

七十五、犯调之说兴于唐，见论于宋，又怎样变于元明清的戏曲音乐的？

七十六、子母调。从钏传的南宫诸调子中有反调及后世的反调、背调看来，怎样认识正、反、背诸调关系及其成因？

工尺七调中子母调是什么意思？因何得名？它也与五度调有关吗？

黄按：《暗香》《疏影》白石自注同在“仙吕宫”，在夷则均；吴文英注《暗香》夷则宫，《疏影》夹钟宫（实为夷则均之下徵）。宋人否认下徵在理论上的存在，称为“去母调”。

朱载堉《律吕精义·外篇》卷四民间笛下徵“子母调”。

子、母，姑舅兄弟，调关系的内、外，亲疏远近。

南曲曲牌有称子母调者，是母、子派生关系呢？还是意义仍然在五度调关系？

《风入松》与《急三格》两腔互迎，前者王易《词曲史》（第429页）著录入“双调”（笛色乙字或正宫）——子，后者武俊达《昆曲唱腔研究》（第203页）为南仙吕（笛色小工或尺字）——母。

武俊达《昆曲唱腔研究》第350～351页，北正宫【滚绣球】煞声la，北正宫【倘秀才】煞声mi-sol（sol是为了接《灵寿杖》）；第353～354页，皆“正宫调”，北正宫【倘秀才】煞声mi，北正宫【滚绣球】煞声la；两处“倘秀才”全用一曲调。

【文献】

朱载堉《律学新说·吹律第八》：世间惟点笙匠颇能知音，盖笙簧之子母配合，若非知音则不能调。

七十七、正调、反调、背调

从传之日本的南宫诸调子品中有反调，以及元明的反调、背调看来，我们应该怎样理解

正、反、背诸种调关系及其成因？

黄按：刘吉典《京剧音乐介绍》（第 51～56 页），陈彦衡【柳摇金】正、反西皮可证，反调即同均之子母调关系：母为下徵，则子为清商。

二黄为正声时，则反二黄为上五度下徵矣。

【研讨】

刘国杰《西皮二黄音乐概论》二黄原板与反二黄（生腔）比较，第 256～257 页，上海音乐出版社，1989 年。

粤剧的正线、乙反线关系也是正、反调关系吗？粤剧《双声恨》（疑其记谱或解释有误）是同均正声与清商的关系（见《中国大百科全书·戏曲　曲艺》“正调、反调”条，第 578 页，中国大百科出版社，1983 年）。

七十八、轻、重、反、活，何传何流？“二四”九声，卒见“燕乐”乎？

宋元明以来的潮州二四谱音乐，其轻、重、反、活诸调上与段安节所说“筝……应二十八调”，下与《仁智要录》筝谱以后的日本筝调弦法有什么关系？

什么叫“唐传筝曲”？这是可有极不相同的理解的。

可以是原出唐代，尔后又流变于宋代之乐；

可以是原出唐代，经历代乐工家传，在宋、元、明各代转写为当时乐谱之乐；

可以是原出唐代，尔后又流传于日本之乐；

可以是原出唐代，北宋年间经高丽传于日本之左方“唐乐”；

可以是原出唐代，宋、元、明各代传之于日本的唐人之乐。

曹正的理解：就盛唐时期由我国传到日本的筝而言……经过近两千年的历史……逐渐形成了具有“和风”（大和民族的风格）特点的日本邦乐，但古筝传自中国的根据，却一点儿也不含糊。其不含糊之处，一是筝的本身与筝曲《越天乐》之例，二是中国定弦法，三是谱字。

黄按：《越天乐》的调名与定弦法如下：

	太常刻石		〔日〕《乐目录》	宫内厅
调名	小石调	双调	般涉调	平调
《仁智要录》定弦法	无	F 均	D 均	G 均

【文献】

《乐府杂录》：筝只有宫、商、角、羽四调，临时移柱，应二十八调。

【研讨】

曹正《关于二四谱和二四谱与工尺谱关系的探讨》（《音乐研究》1980 年第 4 期）

〔日〕津田道子《筝的基础知识》（第 38～43 页，音乐之友社，1984 年）

陈应时《传统潮乐为何缺“轻三重六调”》（《民族民间音乐》1987 年第 3 期）

陈威《论潮州音乐的宫调关系》（《中国音乐学》1991 年第 3 期）

陈应时《再谈传统潮乐为何缺“轻三重六调”（兼答陈威先生）》（《民族民间音乐》1992 年刊）

七十九、明清戏曲音乐肇始于宋元 。我们能不能说明清北曲开场于北宋入元之词乐；明清南曲开端于南宋入元之“戏文”？徐渭论南、北曲之分，语及元代，他的说法有矛盾吗？南

宋固然已有戏文，那时已有南北曲的差别了吗？

八　十、明、清以来词牌音乐和戏曲音乐中南北曲“引子加板作正曲”的传统是从哪里来的？引子原来一定是散板的吗？引子在中国古代音乐史中的发展过程中有哪些音乐艺术上的功能？

明代复见汉官仪的时代，还能犹存古乐么？王骥德在1623年还能见到1123年以前的《乐府浑成集》吗？

黄按：明末的宫廷乐师魏之琰还掌握许多“清商乐”曲调。

【文献】

《曲律·杂论下》：予在都门日，一友人携文渊阁所藏刻本《乐府大全》（又名《乐府浑成》）一本见示，盖宋、元时词谱(黄按：即宋词，非曲谱)。止林钟商一调，中所载词至二百余阕，皆生平所未见。以乐律推之，其书尚多，当得数十本。所列凡目，亦世所不传。所画谱，绝与今乐家不同。

《文选》卷二十八“乐府下”：(参第二十六问)

八十一、明清戏曲音乐肇始于宋元，我们能不能说明清北曲开端于北宋入元之词乐而明清南曲开端于南宋入元之“戏文”？徐渭论南北曲之分是从元代论起的，他的说法是才子之说还是学人之说？其中有无矛盾？南宋固然已有“戏文”，那时已有南、北曲的差别了吗？

王世贞所论“北力在弦，南力在板”应作何理解呢？杨升庵的说法（《曲论》）为什么与其他人的著作不同呢？

徐渭的北曲“边鄙裔夷之伪造”说，与隋文帝提倡“华夏正声”说有共同点吗？

明代的弦索渐衰和南曲行时是徐渭出生之事吗？(以致使之误会为元代已如彼)明代中叶的戏曲论著在意识到南北差别之后同时发生了弦索词衰落的情况，还能说这正是南曲音乐在艺术上渐趋成熟的反映吗？水磨腔的出现是否南曲兴盛的标志？

【文献】

[明] 何良俊《曲论》：

杨升庵曰：“《南史》蔡仲熊云：‘五音本在中土，故气韵调平；东南土气偏（诐？），故不能感动木石。’斯诚公言了。近世北曲，虽郑、卫之音，然犹古者总章，北里之韵，梨园、教坊之调，是可证也。”

八十二、南北曲之分，固然是和地方音乐风格问题存在一定关系，但我们能够确认它们在音乐型态上就是五声与七声的差别吗？为什么明中叶那么多论南北差异的论著并无一语及于音阶呢？

南曲五声之说来自历史上客观存在的音乐型态特点吗？南宋偏安于江南时并未限于五声。如不来自客观的地方特点，那是来自理性上的“华夏正声”之说吗？(明之代元，有冷谦的主张，亦犹隋之继周有杨坚的主张)。

【文献】

《明史·乐志》：元末有冷谦者，知音，善鼓瑟，以黄冠隐吴山。召为协律郎，令协乐章声谱，俾乐生习之。

朱载堉《律学新说·论有变音无变律》：变徵曰中，变宫曰和，此所谓变音也。论理实有，

而陈旸以为无。冷谦从之，非也。

八十三、曲笛作为定调乐器完全代替了弦索乐器的地位之时，应该是明代中叶嘉靖年间的事吗？从匀孔管乐器的律学原理上讲，三十五调朝元是建筑在七宫返回黄钟基础上的七平均律吗？我们应该怎样看待泰国的七平均律，印度尼西亚佳美兰的五平均律问题？中国的潮州音乐是七平均律吗？（上连第七十二问，下连第九十二问）。

【研讨】

陈威《论潮州音乐的宫调系（兼与陈应时先生商榷）》（《中国音乐学》1991 年第 3 期），文中“反线”乐例【逍遥乐】的研究（潮剧“二板弦诗”曲牌），黄庭坚时教坊律：林钟商，该音应作↑♭E，而非↑♭E与↓E之间。

八十四、中国传统音乐中有作为音阶特性音级而存在着“中立音”吗？由此而存在 24 平均律，直至“中立调式”吗？（下连第九十二问琵琶七品、十一品与二四谱重三、重六问题）

【文献】

《曲论》：余令老顿教伯喈一二曲，渠云：“伯喈曲某都得，但此等皆是后人依腔按字将打出来，正如善吹笛管者，听人唱曲，依腔吹出，谓之‘唱调’，然不按谱，终不入律。况弦索九宫之曲，或用滚弦、花和、大和钐弦，皆有定则，故新曲要度人谱易。若南九宫原不入调，间有之，只是小令。苟大套数，既无定则可依，而以意弹出，如何得□？□□管稍长短其声，便可就板；弦索若多一弹，或少一弹，则侨板矣，其可率意为之哉！”

【研讨】

陈威、郑诗敏《潮州乐律不是七平均律》（《音乐研究》1990 年第 2 期）

陈威《论潮州音乐的宫调系》（《中国音乐学》1991 年第 3 期）

八十五、朱载堉的发明是纯理性思维的结果还是历史发展的客观需求？

八十六、临川派汤显祖和吴江派沈璟之争，在历史上有无类似的争论？这类问题有些什么共同的历史原因？（文学家对音乐的隔膜问题）

历史上即使是比较懂得音乐的文学家，又即使是重“器”如重“道”者，也还是把词、曲艺术的整理工作放在“文学”范围中的。他们讲实学也是讲的“音乐文学”的诗词句式结构——调，平仄、音韵——声，词、曲牌的具体定式——谱，而实非音乐型态问题。

文人不事“乐工之学”是有历史原因的。通脱如魏晋人是不免也很计较身份地位。

上连第三十二问《乐府诗集》中古文献的名目问题。

【文献】

王骥德《曲律·论调名第三》：曲之调名，今俗曰“牌名”，始於汉之【朱鹭】、【石流】、【艾如张】、【巫山高】，梁、陈之【折杨柳】、【梅花落】、【鸡鸣高树颠】、【玉树后庭花】等篇，於是词而为【金荃】、【兰畹】、【花间】、【草堂】诸调，曲而为金、元剧戏诸调。……间有采入南、北二曲者：北则於金而小令如【醉落魄】、【点绛唇】类，长调如【满江红】、【沁园春】类、皆仍其调而易其声；於元而小令如【青玉案】、【捣炼子】类，长调如【瑞鹤仙】、【贺新郎】、【满庭芳】、【念奴娇】类，或稍易字句，或只用其名而尽变其调。南则小令如【卜算子】、【生查子】、【忆秦娥】、【临江仙】类，长调如【鹊桥仙】、【喜迁莺】、【称人心】、【意难忘】类，止用作引曲，过曲如【八声甘州】、【桂枝香】类，亦只用其名而尽变其调。至南

之於北，则如【金玉抱肚】、【豆叶黄】、【剔银灯】、【绣带儿】类，如元【普天乐】、【石榴花】、【醉太平】、【节节高】类，名同而调与声皆绝不同。

……“附录不知宫调及各调曲四十六章”：右合九宫十三调曲，共七百四十七章。蒋氏旧谱序云：“九宫十三调二谱，得之陈氏白氏，仅有其目，而无其辞。蒋为辑古戏及散曲，全数十家，每调各谱一曲（黄按：字调之谱而非乐调之谱）。迨《词隐》又增补新调之未收者，并署平仄音律（黄按：字调之谱而非乐调之谱），以广其传，益称大备。……

……蒋氏元不谱曲（黄按：原未谱“曲”，曲者，曲调也），似不易悉为搜辑，世远乐亡，陵夷渐尔，惜哉！

《十三调南曲音节谱》（黄按：应指乐谱，有工尺而无词。蒋孝于“南九宫”已为“搜辑”每调一词；于“十三调”则未作此一工作。）

仙吕（与羽调互用。出入道宫、高平、南吕。俱无词。）（黄按：宫调）

【赚犯】【摊破】【二犯】【三犯】【四犯】【五犯】【六犯】【七犯】【赚】【道和】【傍拍】（黄按：作词法也。）

以上十一则，系六摄；每调皆有因。（黄按：摄，she 或 zhe，音韵学名词，收声规律之分类。“因”字未明其义，如上断句则知“每调”者，兼此后十二调之义，“因”字则是“根据”之义。）

【河传】【小蓬莱】【声声慢】【鹊桥仙】……（黄按：作词法也）

黄按：【赚犯】【摊破】……，【河传】【小蓬莱】……，笼统者，非议“仙吕宫”特有的技术特点，故云“每调皆有因”。

八十七、王骥德懂得 84 调和同均多宫的理论吗？

八十八、《魏氏乐谱》问题

八十九、隋唐讲二十八调，宋元渐讲八十四调而实用者反而少于“二十八”了，为什么至明清而又愈少？

元明清以来的戏曲音乐宫调问题其变各在何处？其共同规律在何处？其各代之变又有无古今杂陈现象？以调名北曲，以宫名南曲的传统是何时形成的？对《九宫大成》的宫调体系应作如何评价？（下连第九十问。工尺七调笛色与二十八调关系，上连第七十二问十二均问题，第八十三问七平均律问题。）

笛色与南北曲宫调的关系是不是有理有系的经验总结？

【文献】

王骥德《曲律·论宫调第四》：宫调之说，盖微眇矣，周德清习矣而不察，词隐语焉而不说。或问曲何以谓宫调？何以有宫又复有调？何以宫之为六、调之为十一？既总之有十七宫调矣，何以今之用者，北仅十三，南仅十一？又何以别有古三调之名也？曰：宫调之立，盖本之十二律、五声，古极详备，而今多散亡也。其说杂见历代乐书——杜佑《通典》、郑樵《乐略》、沈括《笔谈》、蔡元定《律吕新书》、欧阳之秀《律通》、陈旸《乐考》、朱子《语类》、马端临《文献通考》，及唐、宋诸贤乐论，近闽人李文利《律吕元声》、岭南黄泰泉《乐典》、吾乡季长沙《乐律纂要》、《律吕别书》——宏博浩繁，无暇殚述，第撮其要，则律之自黄钟以下，凡十二也；声之自宫、商、角、徵、羽而外，有变宫、变徵凡七也。古有旋宫为

宫之法，以律为律，复以声为纬，乘之每律得十二调，合十二律得八十四调。

华连圃《戏曲丛谈》

九　十、《九宫大成》研究（与第一百问呼应）

谢元维的《碎金词谱》是伪造的吗？是以歌曲之法歌词吗？（是吴梅只知“以歌曲之法歌词”吗？！）

九十一、1840年前后，不计鸦片战争的外力影响，只论清代晚期的中国传统音乐在自身社会历史条件下引起的新旧变化，这其间有些什么必须予以深究的问题？

1827年“南府”改为“升平署”说明了什么问题？花廊的勃兴，戏曲世人的内廷供奉制度，昆剧渐渐遗存折子戏等说明了什么问题？（参第九十七问）

九十二、怎样看待近世中国音乐中“偏音”“二变”以及某些变音的“模糊性”或“游移性”？（上连第八十四问，下涉第九十七问）

中国传统音乐中有作为音阶中特性音级而存在的“中立音”吗？（上涉第八十五问）

琵琶上的老七品、十一品与首调工尺谱偏音乙、凡二声作为二变时不分上、下字，对于记谱理论的影响怎样？这种记谱在近世传统音乐的演奏、演唱中有无理论与实践的矛盾？

京剧记谱中的偏音也是不讲究上、下字的，但从正、反调的关系中可以对证它应有什么样的上、下字吗？（正、反调参第七十七问，皮黄正、反调参第九十四问）

一种记谱习惯是不计较乙、凡的上、下字位置，一概记成原位；另一种记谱习惯是在不得不承认高凡或哑乙时又不承认二变自有它为颟、为曾的音级涵义，而只承认五正声的旋法，即把一切含高凡者当作上二度之角看待，把一切哑乙者当作下二度之宫看待。

【研讨】

黎英海《汉族调式及其和声》，第33～35页，论游移性。

刘吉典《京剧音乐介绍》，第52～56页，【柳摇金】；第56～58页，【万年欢·八岔】

可见近世躲避矛盾冲突的情况（也许与“去母调”有关）

刘国杰《西皮二黄音乐概论》，第140页“论”，第137页“例”；第154页“论”，第150页“例”。

明代周全所唱【赏花时】

九十三、花音、苦音问题（参第五十问“侧调”；又《琴书大全》引唐赵惟则语：“《东武》《太山》，声和清、侧。”）

戏曲音乐工作者认为粤曲的乙反线类似“苦喉”，是这样吗？（见《中国音乐辞典》“苦喉”条，参粤剧《双声恨》）

宁夏【萝长青】是苦、花不可分之例（《民族民间器乐曲集成·宁夏》初审稿，第10页）。

九十四、皮、黄的腔调源流是怎么回事？它们是某种腔调呢？还是某种调式结构？某种旋法？

【研讨】

黎英海《汉族调式及其和声》：

①第27页例34b；②第33页例44、45；③第35页例49；④第38页例55京剧《玉堂

春》；⑤第 39 页例 57a 西皮原板、京剧《打渔杀家》；57b 西皮慢板、京剧《捉放曹》；⑥第 50 页例 77 二黄慢板、《二进宫》；⑦第 51 页例 78 西皮快三眼、京剧《打渔杀家》

作者认为西皮、二黄之正调皆正声音阶有道理吗？

从杨宝忠正反【万年欢】（刘吉典《京剧音乐介绍》第 56 页）可以为证。【万年欢】应是大晟中吕宫 F 均，作二黄定弦为、5̣—2，F 正声音阶，反弦为 1—5，C 下徵音阶。

陈彦衡【柳摇金】（刘吉典《京剧音乐介绍》第 52 页），【柳摇金】应为宋教坊律正宫调 G 均，作反二黄定弦为 1—5，D 下徵音阶，则反证其正二黄应为 G 正声音阶。

【柳摇金】以不同于京剧皮、黄常用腔调的曲牌，而采用皮、黄调弦法以变之，是用其“旋法”。

《除三害》（刘吉典《京剧音乐介绍》第 223 页）全套唱腔最后并非“商”煞，而是“徵”煞。

二黄原板旦腔基本腔格（刘国杰《西皮二黄音乐概论》第 198～200 页）

常德汉剧南路（二黄）亦正例用高凡（同上，第 517 页）

北路一流（西皮）亦正例用高凡（同上，第 522～523 页）

再一证：常德汉剧南反北，即“二黄、5̣—2 弦亮西皮调”（用二黄弦，反奏西皮腔），说明皮、黄正宗皆用高凡。

徽剧西皮导板也用高凡（同上，第 469 页）

汉剧《断桥》，陈伯华全套唱腔是正宗的二黄、反二黄联套（同上，第 302～308 页）；全套《宇宙锋》（第 310～322 页）；《二度梅》，二黄正调也是正宗（第 298～299 页）

桂剧《雪夜访普》（刘国杰《中国民族音乐大系·戏曲音乐卷》，第 162 页，上海音乐出版社，1989 年）

九十五、总结实践中可见的古老传统乐种的“调”是什么确切涵义，其律、调、谱、器之关系如何互相联系、互相制约。

九十六、总结中国传统乐调的乐学规律，从三宫二十一变到十二均八十四运（第三十九问）直至其间五、七声的关系问题（六十调与八十四调）（第七十问），我们应该怎样看待中国有调音乐的过去、现在与将来？

九十七、五四新文化运动给予传统音乐的影响如何？“国乐”名词的出现，自此而及建国后的戏曲改革乃至乐器改革是怎样出现的？某些传统规矩的不被严格遵守（例如“♯”号不升，“♭”号不降）是逐渐的呢？还是在五四后、建国后两次突变的？（参第九十一问）

以正反调之母子关系而言，康熙、乾隆间世犹知之（上连第七十六问），鸦片战争后，理论不传，但实践中仍有师传而亦有严守传统规矩的。

黄按：从陈彦衡、杨宝忠操琴所用曲牌看，“五四”之初，正宫调【柳摇金】、中吕宫【万年欢】，还是严守 1840 年以前老规矩的。“五四”以后作为名角代表的梅兰芳等科班出身者，对于虽非昆腔的皮、黄，也还是要讲究音韵吐字，并经常请教于文人学士的；而票友或被称作“海派”者，就不一定有多少讲究了。

除记谱问题外，也有把正二黄、正西皮唱成低凡字的，但却不至于把反二黄、反西皮唱成高凡字。

建国后，戏校代替了科班。新音乐工作者进入戏曲音乐工作后，对传统的音乐技法并不十分了然，而琴师们除在实践中坚持传统习惯外，并不能在理论上讲清这些问题。正、反调的关系也就模糊起来。这时琴师由于胡琴把位的约定，仍很少把反调奏为高凡的，这就是黎英海（《汉族调式及其和声》第34～35页）所说的有时会有唱与奏之间的矛盾。

但这在到了新音乐工作者参加创腔时，如“样板戏”中也就出现了把反调唱成高凡字的了。例如：《平原作战》反西皮唱段（刘国杰《西皮二黄音乐概论》第164页），《柳荫记》反二黄（第358～359页，第366～370页）。

九十八、历代黄钟律高与现代标准音问题（原为“雅与俗关系总论”）

相关各问：第二问“远古黄钟”，第四问，第十二问“齐”，第二十一问“秦汉”，第五十二问“黄钟羽”，第六十四问“宋太常、教坊”，第六十六问“大晟”。

【文献】

《宋史·乐志十七》：（同第六十四问）

黄按：《考古》1991年第1期，《考工记》齐尺考辨，19. 71cm.

特殊情况下，未成律调体制问题的特殊性黄钟标准（“合”字）

北宋钧容直，龟兹部（1012—1057）传谱合字律高＝C（1077年定教坊律），【舞春风】【减字木兰花】【䩫红】【天下乐】【撷芳词】……盖由此出。

（朝元仙仗图与北宋钧容直龟兹部）

九十九、古之夷夏，今之中西关系问题总论

一　百、古与今问题总论

后出材料可以作前事之证吗？埋藏物（考古材料）可以，口传、习尚、遗风也可以吗？

（全篇完）

崔　宪整理